

L'improvisation et ses lieux communs (Pays de l'Oach, Roumanie)

Improvisation and its Commonplaces (Oach, Romania)

Bernard Lortat-Jacob

Volume 21, numéro 2, 2011

Musiciens sans frontières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005273ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005273ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lortat-Jacob, B. (2011). L'improvisation et ses lieux communs (Pays de l'Oach, Roumanie). *Circuit*, 21(2), 65–75. <https://doi.org/10.7202/1005273ar>

Résumé de l'article

L'article rappelle un certain nombre d'acquis concernant les études sur l'improvisation, principalement la notion de « modèle ». Mais cette notion trouve ses limites lorsqu'il s'agit de rendre compte du processus même de l'improvisation, de saisir l'inattendu, et même d'examiner de près des stratégies musicales enclenchées dans l'instant. En outre, dans nombre de traditions orales - dont l'inventaire est loin d'être achevé -, les régularités structurelles et la notion même de modèle semblent faire problème. Ce phénomène avait déjà été relevé par Bartók à propos de musiques paysannes de Roumanie. Il est ici approfondi. C'est ainsi qu'au nord de la Roumanie, en Oach, les violonistes (souvent tsiganes) sont invités, contre rétribution, non pas à reproduire des formes fixes, mais à produire le plus grand nombre possible de courts motifs modaux, pour « appâter » les chanteurs. Durant la performance, au déroulement imprévisible, ces derniers extraient de ce jeu motivique leur *dants*, c'est-à-dire une mélodie complète qui leur est propre et qui ne se confond pas avec celle des autres chanteurs qui sont aussi leurs rivaux.

L'improvisation et ses lieux communs (Pays de l'Oach, Roumanie)

Bernard Lortat-Jacob

Du côté de la tradition orale

Un constat s'impose : la tradition orale dans sa dimension créatrice et l'improvisation musicale en tant que technique ont de profondes convergences. Apparemment, ce qu'elles ont en commun provient de ce qui leur manque, à savoir un texte de référence, doté de propriétés objectives, qui existe en amont d'une pratique performative – un texte qui tire sa force normative du fait qu'il est immortalisé sur papier.

Or, ce constat, s'il est juste, reste insuffisant car ce manque, qui s'avoue plus qu'il ne se proclame, n'en est pas tout à fait un. L'absence d'écriture, en effet, n'interdit pas aux hommes de conduire leur destin, pas plus qu'elle ne les empêche de faire de la musique. Depuis des temps immémoriaux, sans l'aide d'un support écrit digne de ce nom, les sociétés humaines savent résoudre des problèmes complexes, construire des systèmes politiques¹, échafauder des cosmogonies, penser des procédures juridiques et, bien sûr, contrôler des techniques et des esthétiques sophistiquées. De façon analogue, sans l'aide de partition, les hommes, en tout lieu, en tout temps et aujourd'hui encore, ont toujours su « faire de la musique », c'est-à-dire réaliser un ensemble d'opérations particulièrement complexes, difficiles à coordonner, impliquant le recours à une mémoire spécialisée. L'oralité vit à travers des normes qui n'ont pas besoin d'être objectivées pour exister et qui, en outre, ouvrent volontiers des espaces de discussion. En tant qu'ethnologue, c'est quotidiennement qu'on peut mesurer à quel point elle est active dans les processus de transmission et de création des savoirs.

Sur cette base, et sauf à s'en tenir à une conception étriquée et particulièrement ethnocentrique de l'improvisation, on ne peut guère suivre les

1. Voir Florence Dupont (2005, p. 11) : « On entend partout affirmer que l'alphabétisation, condition indispensable à toute véritable civilisation, permettrait seule l'abstraction intellectuelle et la spéculation philosophique. Que l'Empire inca ait été gouverné par des analphabètes constitue une preuve de l'inanité de cette affirmation. Huit millions d'habitants, une armada de fonctionnaires, avec pour seules archives quelques cordeles colorées, voilà ce que découvrirent les Espagnols en arrivant au Pérou. »

2. Qu'on pense à une cérémonie de possession, presque toujours musicale, comme on sait. Celle-ci vient rompre la vie quotidienne et implique une irruption à la fois du sacré et du hasard dans le temple ou sur la place publique. Face à ce hasard, les musiciens intercesseurs cherchent des devises propres à satisfaire les génies et les divinités possédantes. Ils ne pourront qu'improviser, en tentant une stratégie de communication, en en préférant une autre, en en choisissant une troisième, jusqu'à trouver l'air convenant au possédé, de la sorte « musiqué » (pour reprendre l'expression de Gilbert Rouget, 1990).

affirmations d'un Carl Dahlhaus remontant à plus de trente ans et publiées récemment en français (2010, p. 194). Pour lui, non seulement « toute musique transmise oralement, quelle qu'elle soit, ne peut être considérée comme improvisation », mais encore (*ibid.*, p. 195) les musiques « élémentaires » [sic], notamment rituelles, sont trop stéréotypées pour relever de conduites improvisées.

Les situations ethnographiques connues nous inciteraient plutôt à penser les choses différemment. En dehors même de cas hautement spécifiques², les conduites improvisées affleurent toujours dans les affaires humaines ; les traditions orales, en tant qu'elles ne se servent pas de textes de référence, impliquent précisément un important potentiel de réactivité et d'invention afin que soient apportées aux problèmes qui surgissent sur l'instant des réponses adéquates.

C'est ainsi que chaque performance orale a un caractère unique, mettant en œuvre un vécu particulier, convoquant l'imaginaire – un imaginaire qui, certes, n'ignore pas le concept de duplication, mais qui se voit constamment sollicité pour (ré)organiser, bricoler et jouer ou se jouer de normes à la fois mises à l'œuvre et *en* œuvre. Le rituel, pour revenir un court instant à lui, gagne d'ailleurs à être vu non pas comme un espace froid de célébration, mais plutôt comme un lieu de tension, où le hasard est à la fois convoqué et contourné. Comme nous le dit Michael Houseman (2004), il joue sur un changement émotionnel radical brisant le cours normal des choses. Dans ce cadre, la musique, du fait même de son caractère performatif, n'est plus « l'invitée de service » ; elle est là, à part entière, non comme un simple appareil, mais comme une occurrence nécessaire, servie par un texte. Et elle est tout autant au service d'un contexte qu'elle a pour mission de rendre présent et, si possible, neuf.

La musique actée

En tant que telle, et comme le dit justement Jerrold Levinson (2010, p. 212) :

L'improvisation est une action ou activité où ce que l'on fait n'est pas décidé ou fixé à l'avance, du moins pas en détail. Cela ne veut pas dire que s'engager à improviser exclut une étape de réflexion ou de planification antérieure ; cela veut dire simplement qu'on ne décide pas ou ne fixe pas ce qu'on va faire pendant qu'on improvise, sauf pour certaines grandes lignes ; au contraire, on décide ou on fixe de *ne pas* décider ou fixer en détail par avance. En ce qui concerne l'improvisation musicale, *improviser*, compris de cette façon, implique effectivement qu'on s'engage à *composer* de la musique de manière spontanée et pas seulement d'exécuter une musique qui existe déjà.

Improviser implique donc des acquis que le musicien spécialisé n'aura de cesse d'enrichir pour produire des séquences de gestes et de sons destinées à

répondre sur-le-champ aux pièges calibrés du temps. La mise en action de ces acquis, quant à elle, rend nécessaire une mémoire particulière procédant par dérivation plus que par répétition. C'est ainsi que l'improvisateur, non seulement joue de la musique, mais joue *avec* la musique en surprenant constamment ceux qui l'écoutent et en re-crédant en quelque sorte le présent. C'est en cela qu'il fascine, de la même façon que fascinent le bricoleur intelligent, le garagiste inspiré, le recycleur d'objets abandonnés. Son champ d'action est celui de l'astuce et de la ruse (Stoichita, 2008) auquel se superpose ce qu'il est convenu d'appeler l'inspiration qui, elle, en principe, ne se travaille pas et qui permet bien souvent à l'improvisateur d'exhiber son talent.

C'est donc bien entre ces deux pôles – une technique acquise (mais qui souvent se cache) *versus* un ineffable (assez opaque) – que se situent les discours sur l'improvisation. Retenons cependant que l'aspect ineffable nourrit bien souvent les propos des acteurs eux-mêmes et plus encore celui des épiques et des *tifosi* qui les entourent : l'improvisation aime volontiers le mythe (l'adjectif « génial » est souvent employé pour ce qui relève sans doute de la simple habileté) ; ses aspects strictement techniques, relevant de l'analyse, sont en revanche plus simples à appréhender.

Le modèle : réponses et questions

Ce sont ces derniers surtout qui ont retenu notre attention dans les années 1980, au point d'en faire un livre (Lortat-Jacob, 1987). Il s'agissait à cette époque de rectifier le tir. Soumise à une certaine idéologie, l'improvisation, pensions-nous, n'était pas ce qu'on croyait. Il nous fallait l'aborder par l'« amont », comme l'observe justement la revue *Tracés* dans l'éditorial d'un numéro récent portant sur le sujet (2010, p. 7). Nous avons alors centré tout notre travail sur la notion de modèle³. À partir de ce modèle – ou plutôt de différents types de modèle –, il devenait aisé de comprendre comment les improvisateurs usaient de combinaisons riches et variées, en pratique quasiment infinies.

L'entreprise qui fut la nôtre ne fut pas si mauvaise compte tenu du fait que personne à l'époque n'aurait eu le mauvais goût de remettre en cause les acquis du structuralisme. Au bout du compte, le livre trouva son lectorat, fit son bout de chemin et fut même assez souvent cité au cours de ces deux dernières décennies. Une grande partie de ce qu'il contient se retrouve d'ailleurs dans l'ouvrage de Bruno Nettl et Melinda Russel (1998), certainement mieux édité que le nôtre et embrassant, reconnaissons-le, plus largement un objet que nous avons convenu, quant à nous, de circonscrire assez drastiquement.

Il se trouve que les thèses que nous défendions alors, et qui furent écrites pour être discutées précisément, l'ont été récemment, et d'ailleurs avec un

3. « Comprendre le processus d'improvisation, avions-nous écrit alors (Lortat-Jacob, 1987), revient donc à s'interroger non sur ce qui est constitué et formé, mais sur ce qui est de nature à constituer et à former. De le faire, certes, à partir d'observations portées sur un matériel réel [et, à ce titre, la démarche est celle de toute analyse musicale] ; mais de le faire aussi et surtout pour dégager des relations virtuelles encore inédites et de prévoir des chemins musicaux inexplorés. » Quant aux modèles, ils relèvent de typologies que l'on s'efforça de distinguer : 1) modèle-composition (*bandish* de la tradition indienne, standard de jazz, etc. ; 2) modèle-formule (concernant l'épopée chantée et, tout autant, les musiques de danse) ; 3) modèle d'apprentissage consistant en épures commodes ; 4) modèle donné ou à découvrir, dynamique, dense, large, figuré ou non, à fonction générative ; 5) notion de parcours obligé (e.g. *alap* hindoustani) ; etc. L'inventaire, non clos d'ailleurs, s'attarde ensuite sur la description de « systèmes modulaires » très largement en usage dans les musiques de danse. L'article a été republié sous une forme sensiblement différente en 2007 (voir bibliographie).

certain talent, par Antoine Hennion dans un article énergique (2010) où notre travail, sans être tout à fait cité, est bel et bien mis en cause. Cernant la notion de « plans d'improvisation », Hennion écrit, page 144 et suivantes : « En croyant un peu vite qu'ils peuvent s'appliquer, non seulement on ne dit rien sur l'action d'improviser, mais on se dispense d'enquêter sur eux. » Plus loin, Hennion porte le fer sur ce qu'il appelle la « tentation ethnologiste [...] qui consiste, parce qu'on est trop obsédé par l'idée de montrer le cadre et le travail nécessaire derrière la spontanéité affichée, à négliger l'improvisation comme action à produire en situation, à l'instant présent ». Et de nous rappeler qu'on ne peut en aucun cas opposer le cadre et l'action.

Rien de tout cela n'est faux, en effet, et il reste bien clair, pour nous-même, comme ce l'était déjà dans les années 1980, que la mise au jour de modèle et tout autant la présentation analytique de structures liées à son existence n'épuise pas le sujet de l'improvisation. Et peut-être même l'oublie-t-il en chemin. Disons pour nous expliquer que ce qu'il s'agissait de montrer à l'époque du livre et du travail qui l'avait précédé, c'était avant tout les conditions dans lesquelles la structure pouvait être manipulée par des improvisateurs, en plusieurs lieux du monde et en fonction de différents systèmes. Par ailleurs, nous sommes tout à fait prêts à accepter que « cadre » et « action » ne s'opposent pas dans l'acte improvisateur proprement dit. Pour nous, il s'agi(ssai)t tout au plus d'une simple dichotomie. J'ajouterais enfin sur ce dernier point que c'est plus aux ethnologues et aux musiciens qu'aux sociologues de la musique – aussi talentueux soient-ils – qu'il revient de dire ce qu'il en est exactement de cette dichotomie.

Car cela ne peut pas se faire abstraitement, mais seulement à partir d'une ethnographie minutieuse de pratiques réelles. Sait-on comment Charlie Parker préparait ses improvisations ? Pas vraiment. On sait seulement qu'il travaillait son alto jusqu'à 16 heures par jour et que, à plusieurs occasions dans sa vie, ses voisins d'immeuble eurent à s'en plaindre. Nul doute que ce travail acharné, produit en amont de l'œuvre, en amont de la rencontre avec d'autres musiciens, en dehors des réactions du public, hors action et hors interactions *in praesentia*, eut une importance décisive sur son art d'improvisateur.

Sur les traces de Bartók

Retour à l'ethnologie donc. De fait, ce ne sont pas vraiment les considérations d'Antoine Hennion qui nous inciteraient à revoir nos positions de 1987, lesquelles étaient à l'époque d'ailleurs très largement partagées⁴. Ce serait bien plutôt une relecture attentive du *Rumanian Folk Music* de Béla Bartók. Un livre tout à fait « *old fashioned* » puisque, à quelques commentaires près du maître hongrois, il ne comprend guère que des transcriptions musicales.

4. Rappelons d'ailleurs que le livre de 1987 est un ouvrage collectif et qu'il s'est construit au cours de deux années de séminaires, tenus notamment dans le cadre du Séminaire européen d'ethnomusicologie, dont « L'improvisation » constitua le premier thème d'étude. Parmi les membres fondateurs du SEM, signalons, outre moi-même : John Blacking, Simha Arom, Francesco Giannattasio. Mais ce groupe de départ s'est très vite élargi.

Bartók en effet avait été intrigué – dès les années 1912 et 1913 – par une certaine façon de la part de certains paysans roumains de structurer leurs musiques. Ou, pour mieux dire, de *ne pas* les structurer. Il les regroupa en une classe (dite « classe B ») en les dénommant par l'expression anglaise « *structurally undetermined* » (1967, p. 13). « Sans structure », pour ainsi dire ou, en tout cas, sans récurrences régulières. Rien ne permet en effet, dans les dizaines de transcriptions des pièces musicales que comprend cette classe d'énoncés, de retrouver des mélodies de 2 ou 4 mesures, par exemple, répétées sous forme de variation, comme c'est si souvent le cas dans d'autres musiques. Pas de noyau dur qui puisse rassurer l'analyste obsédé par la recherche de structure. Seulement des mini-motifs qui semblent s'enchaîner de façon aléatoire (voir Lortat-Jacob, 1994). La référence au kaléidoscope et à ses petites lamelles brillantes qui se recombinaient à chaque secouement s'imposait donc. Bartók (*op. cit.*) ne manqua pas de s'y référer; notamment en mentionnant l'étonnant mode de jeu d'un certain Lazare Lascus, jeune cornemuseur d'Hunedoara. Mais il ne s'attarda pas davantage sur la question.

Il se trouve que nombre de ces mélodies « *structurally undetermined* », signalées par Bartók, avaient été repérées au Pays de l'Oach; il les y avait collectées lui-même au cours de brefs séjours. Et c'est dans cette petite région (*tsara*) du nord de la Roumanie qu'à partir du début des années 1990 nous entreprîmes⁵ d'étudier une musique que nous savions singulière et qui donna naissance à la publication d'une monographie approfondie. Nous étions sur les traces de Bartók, mais, à vrai dire, sans trop le savoir; la musique de l'Oach nous intriguait pour d'autres raisons que le livre expose aussi en détail.

Au Pays de l'Oach

Nous comprîmes assez vite que le mot-clé de la musique de l'Oach était *dants* – un mot non répertorié dans les dictionnaires de langue roumaine et que l'on peut traduire approximativement par « mélodie » ou « air ». Un *dants* comprend toujours huit temps accentués régulièrement et sa structure est modale, souvent pentatonique, marquant une nette prédilection pour les mouvements mélodiques descendants, de l'aigu au grave. Il se chante avec des paroles (octosyllabes donc) ou des formules syllabées sur des tempi variables, et notamment très rapides dès lors qu'il sert à la danse. Il se joue également à la flûte et – mieux – au violon. Chaque homme, et souvent chaque femme, a son propre *dants* qu'il compose lui-même, qu'il sait chanter ou jouer – ou que d'autres jouent pour lui – et qu'il garde, peut-on dire, « dans son cœur » durant toute sa vie. Bref, c'est sa carte d'identité musicale⁶.

5. Nous, c'est-à-dire, outre moi-même, Jacques Bouët et Speranta Radulescu (voir bibliographie).

6. Cette problématique a été reprise par Filippo Bonini-Baraldi dans sa thèse (voir bibliographie).

7. Dans sa première version, notre livre (2002) comprenait un sous-chapitre intitulé « le modèle introuvable ». Mais cette formulation frisait la contradiction interne et, en définitive, nous avons préféré centrer l'analyse sur la notion de « forme ouverte », caractérisant de la sorte un « système motivique » ou, pour mieux dire, « à radical motivique » particulièrement développé.

8. Il s'ensuit que les hiatus d'enchaînement de phrase à phrase ne sont pas nécessairement perçus en termes d'incongruité et que la notion même de « faute grammaticale » est ici difficile à déceler, tout enchaînement restant possible du moment que « quelque chose demeure » entre les éléments concaténés. Cette logique d'assonance ou, pourrait-on dire, ce jeu de dominos élargi, qui n'est pas sans évoquer certaines techniques poétiques, interdit de recourir à des notions de grammaticalité et d'a-grammaticalité au sens chomskyen du terme. Notons du reste que, même dans la langue, la notion de grammaticalité est « *contextually dependant* » (ainsi un énoncé tel que « Les hippopotames a été formidable » est incorrect. Mais il peut devenir correct s'il est introduit par un verbe. C'est ainsi que « Voir les hippopotames a été formidable » devient tout à fait correct).

Or, cette identité a des allures si diverses qu'il est apparemment impossible d'en établir l'exact contour ; la carte est vraiment floue : le *dants* en effet n'est pas un énoncé statique, mais une forme en constant mouvement. C'est ainsi qu'un *dants*, finement transcrit par Bartók en 1912, fut clairement reconnu quelque quatre-vingt-dix ans plus tard lorsque nous le fîmes « jouer » par notre ordinateur. Mais, à notre grande surprise, sous les doigts de violonistes experts, il se prêta à pas moins d'une trentaine de versions très différentes les unes des autres (voir notre ouvrage, 2002, p. 270-271). Le modèle (que, pour sa part, Bartók dénomma par la suite « squelette » [*skeleton*]) semblait avoir une bien maigre consistance⁷.

Cette observation peut s'interpréter de plusieurs façons. La première consiste à poser l'hypothèse dite de « l'avatar monstrueux » (la terminologie est mienne). De fait, chaque mélodie exécutée est bel et bien l'avatar occasionnel d'une autre ; chaque nouvelle inclut un ou des éléments de celle dont elle est une variante. Mais, à la troisième génération de variante (parfois avant, parfois après), l'identité première se dissout.

Une telle réalité peut s'illustrer aisément par l'exemple suivant figurant une succession d'heptasyllabes :

« Jack and Jill went up the hill »

« John and Jane went up the hill »

« John ends up reading a book »

« Jennifer is a monster »

Il apparaît au bout du compte que Jennifer, devenant un monstre, n'a plus grand-chose à voir avec Jack, Jill et leur virée en montagne.

On remarquera qu'aucun vers présenté ici ne bénéficie d'une fonction structurante particulière ou prédominante. Dans ce système de chaîne à maillons mobiles, rien n'indique que la première énonciation est hiérarchiquement première, comme le serait par exemple un thème par rapport aux variations qu'il introduit. Quant à la cohérence de l'ensemble⁸, elle ne tient pas dans la logique d'articulation *entre* les phrases, mais plutôt dans le travail intime, motivique et aussi rythmique qui se tisse à l'intérieur des différents monnayages de leurs parties (Jack devenant John, la montagne devenant livre, et ainsi de suite jusqu'à l'arrivée de Jennifer qui ignore tout de Jack et de Jill).

L'exemple est plein d'enseignement et s'applique très aisément au champ musical. En tout cas, la musique de l'Oach était ainsi faite et il devenait clair que, dans le cas qui nous occupa durant plusieurs mois et même plusieurs années, le modèle ne concernait pas la substance sonore proprement dite. Il se définissait d'abord comme une force de modification que l'action improvisée proprement dite avait pour fonction de mettre en œuvre.

Une identité en déplacement

Mais il y a plus car, au terme de plusieurs mois de présence sur le terrain (entre 1991 et 1996), nous eûmes la prétention de comprendre quelque chose à cette musique. Indépendamment de leurs avatars, les mélodies étaient nombreuses – nous en avons retenu un grand nombre et transcrit plus de 200, toutes identifiées par un ou plusieurs noms. Nous nous intéressions donc à ce que nous appelâmes des « airs de famille » et, soucieux de différencier avec finesse les mélodies les unes des autres, nous entreprîmes d'en composer nous-mêmes.

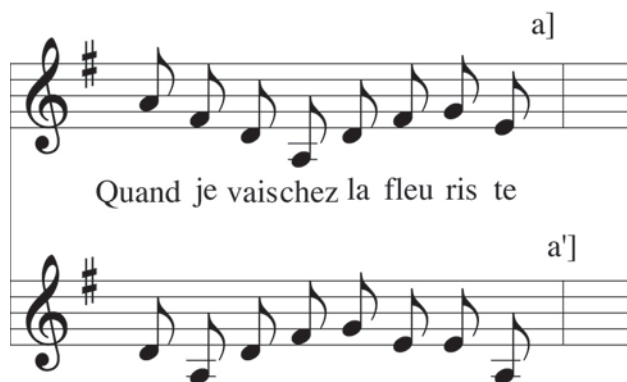
Sur place – avec d'ailleurs une certaine fierté et beaucoup de plaisir –, nous passions de longs moments à faire entendre nos petites compositions à nos informateurs, surtout à des violonistes professionnels à la fois tsiganes et locaux, compétents et particulièrement réactifs. Nos grammaires se précisaient au fil des jours. Nous demandions à notre ordinateur portable de « jouer » des mélodies que nous avions écrites. Les musiciens que nous visitions approuvaient ou grimaçaient. Lorsqu'ils approuvaient, nous étions contents. S'ils grimaçaient, nous révisions nos copies.

Nous avançons donc dans la connaissance des systèmes mélodiques modaux et de leurs modalités de transformation. Jusqu'au jour où nous nous mêmes nettement à reculer.

Cela se produisit lorsque l'un des nôtres proposa deux énoncés qui n'avaient aucune chance d'être connus de nos informateurs, mais dont nous pensions qu'ils avaient en eux suffisamment d'ingrédients pour être acceptables (échelle pentatonique, structure octosyllabique, etc.). Il s'agissait du fameux « *Yellow Submarine* » des Beatles, et d'une jolie chanson de Georges Brassens (« *Les lilas...* »).

Bien sûr, pour nos musiciens, Brassens était un compositeur un peu maladroit. Il fallait rectifier légèrement le tir pour que la mélodie entre un peu mieux dans le paysage musical de l'Oach. Voici donc la première phrase de la chanson de Brassens, notée de façon très simplifiée a] ; la phrase a'] en est la version « ochénisée » (c'est-à-dire « traitée à la façon de l'Oach »).

FIGURE 1 Deux versions de la phrase de Brassens



Mais ce qu'on peut retenir surtout de cette expérience, c'est que, sur place, ces mélodies provenant d'ailleurs ne furent reconnues ni comme exotiques ni comme nouvelles. Elles existaient déjà. Selon les uns, on les jouait à Camarzana, selon les autres, à Calinesti ; untel les chantait, un autre les avait déjà entendues... — «Vraiment celle-ci, demandions-nous?» — «Oui», nous répondait-on.

Improvisé et déjà entendu

La nature, on le sait, a horreur du vide. On pourrait en dire autant de la culture. Au fond, les sons du monde n'ont pas à être inventés : pour les musiciens de l'Oach en tout cas, ils sont déjà là, sous les doigts de violonistes experts, continuellement investigués et combinés sous forme de formules modales – autant par ceux qui les manœuvrent que par ceux qui les écoutent. Ils sont prêts à l'usage en quelque sorte, composés de motifs qui ont déjà été largement utilisés, au point qu'aucune concaténation, aussi nouvelle soit-elle en apparence, n'est vraiment capable de dérouter un auditeur local : l'impression qui prévaut est qu'on a affaire non pas à un agencement, mais bien à un réagencement. S'exerçant de toutes les façons possibles selon les nécessités de la performance et l'inspiration du moment, ce micro-motivisme crée presque toujours l'illusion du « déjà-entendu ».

Dans cette perspective, on observera que l'indétermination qui avait retenu l'attention de Bartók n'en est pas vraiment une ; c'est plutôt de surdétermination dont il faut parler car, exposés à un énoncé nouveau, les gens de l'Oach

ne peuvent soustraire leur attention de nombreux autres auxquels cet énoncé renvoie et qui leur sont davantage connus ; chacun, sur place et durant la performance, fait fonctionner sa mémoire – une mémoire meublée d'êtres sonores familiers, ou, ce qui revient presque au même, tout prêts à le devenir. C'est ainsi que, face aux éléments sonores qui touchent son oreille, l'auditeur ochène devient l'improvisateur de sa propre écoute : il combine ce qu'il a dans sa tête et, comme le musicien qui joue pour lui, il sait qu'il comprendra d'autant mieux la nouveauté de la découverte qu'il l'a déjà en tête.

La nouveauté dissimulée

« Improvisé et déjà entendu » ? Formulée de la sorte, la phrase semble friser l'aporie. Et pourtant, c'est bien de cela qu'il s'agit.

D'une part, pour un musicien de l'Oach, improviser, c'est tout simplement « jouer » (*a cânta*). S'il est expert, cela ne consiste pas à répéter une phrase musicale connue, mais à la travailler un peu comme une pâte – une pâte sonore toujours remodelée pour produire des mini-figures, tantôt dans le grave (*pe jos*), tantôt dans l'aigu (*pe sus*), tantôt « au milieu » (*pe mijloc*). Un musicien médiocre, ne jouant que des phrases banales, peu nombreuses et trop entendues, n'a aucune chance de « faire monter la pâte ». À l'inverse, la prodigalité, qui consiste non pas à produire de la formule mais à sans cesse reformuler une énonciation, donne sa vraie beauté au jeu et fonde la réputation d'un musicien (et incidemment ses aspirations en termes d'honoraires).

Il reste alors à comprendre pourquoi cette prodigalité est nécessaire. Et pour cela, il faut revenir aux données de terrain, aux conditions de production de la musique, aux interactions qu'elle suppose et au rôle des musiciens. Une courte description s'impose.

Durant les noces, et régulièrement à l'occasion des bals du dimanche après-midi se tenant à proximité de l'église, les violonistes experts, souvent tsiganes, sont invités à se produire. Ils ne jouent pas pour eux-mêmes ni pour leur propre plaisir (voir sur ce point Stoichita, *op. cit.*), mais sont au service de « clients ». Beaucoup de ces clients, qui sont des co-villageois, ont la particularité d'être chanteurs. Tous sont là, prêts à donner de la voix. Or – on l'a dit –, chacun d'eux a « sa » propre mélodie (du moins en théorie car, en pratique, les choses sont un peu plus compliquées). Sans qu'un tour de rôle ne soit fixé à l'avance, c'est « la sienne » que chacun veut chanter.

Le violoniste, s'il est consciencieux (et surtout doté d'une grande mémoire), doit en principe jouer chaque mélodie de tous les chanteurs déclarés ou virtuels, ce qu'il ne peut faire qu'en s'exposant à faire des erreurs, à mal répondre aux rivalités qui s'exercent entre les protagonistes et, de toute façon,

à mal comprendre le degré d'urgence des prérogatives de chacun. Face à tant de demandes, il n'a qu'un seul choix : brouiller les pistes ; ne pas jouer tous les *dants* les uns après les autres, mais en esquisser beaucoup, les orner au maximum – camoufler en même temps que révéler – et jouer très vite de façon à laisser à chaque chanteur l'occasion et le plaisir de « saisir sa chance », et dès que possible, « profiter de l'ouverture », comme disent les footballeurs.

C'est pour cette raison – fondamentalement circonstancielle – que le choix « motivique » s'impose, car il offre d'abord et surtout de l'ambivalence (de l'« indétermination », dirait Bartók). Elle est servie par l'esprit d'initiative des violonistes, laquelle met à l'épreuve les dons de décryptage des chanteurs. Rien n'est tout à fait identifiable dans le jeu des premiers, mais tout se prête à une identification, de la part des seconds. Les uns comme les autres sont bien dans une situation d'improvisateur, mais à des titres différents, bien entendu.

Les premiers inventent certes, mais les seconds sont tout aussi actifs : ils doivent faire preuve de répondant en tirant partie de formes sonores fugitives qui sauront les inspirer et sur lesquelles ils pourront caler « leur » *dants* ou une variante proche de celui-ci. Quant à la musique improvisée elle-même (alias texte), qui se laisse gouverner par un modèle d'interactions constantes, elle importe surtout par ce qu'elle est susceptible de déclencher : essentiellement une mémoire de soi. C'est à ce titre que l'improvisation est circonstancielle et toujours située. Elle est en outre « surdéterminée » en ce qu'elle n'est pas une simple technique et qu'elle répond à une conduite obligée. Il est nécessaire d'improviser. Ne pas le faire aurait certes pour effet de produire de l'ennui, mais aussi – pour des raisons qu'on a vues – créerait paradoxalement un certain désordre.

Quant aux énoncés motiviques dûment produits, ils peuvent certes se parer des attraits du neuf, mais ils doivent être vus surtout comme des embrayeurs d'énoncés ou, pour mieux dire, comme des « embrayeurs d'énonciation » pour les chanteurs. Bref, l'improvisation n'est en rien une fantaisie pour les musicologues et les voyageurs. Elle investit des espaces de liberté et mobilise les chanteurs, prodiguant un imaginaire que, dans le cadre d'une performance toujours ouverte, ils doivent, de leur voix, transformer en acte.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHIR-LOOPUYT, Talia *et al.* (2010), « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », éditorial de *Tracés [Improvise : de l'art à l'action]*, 18, p. 5-20.
- BARTÓK, Béla (1967), *Rumanian Folk Music*, vol. 1, La Haye, B. Suchoff.
- BONINI BARALDI, Filippo (2010), *L'émotion en partage. Approche anthropologique d'une musique tsigane de Roumanie*, thèse de Doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- BOUËT, Jacques, LORTAT-JACOB, Bernard et RADULESCU, Sperant (2002), *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach [Roumanie]*, Paris, Société d'ethnologie.
- CANONNE, Clément (2010), « De la philosophie de l'action à l'écoute musicale », *Tracés [Improvise : de l'art à l'action]*, 18, p. 211-221.
- DAHLHAUS, Carl ([1979] 2010), « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », *Tracés [Improvise : de l'art à l'action]*, 18, p. 181-196.
- DUPONT, Florence (2005), *Homère et Dallas*, Paris, Kimè.
- HENNION, Antoine (2010), « Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés [Improvise : de l'art à l'action]*, 18, p. 141-152.
- HOUSEMAN, Michael (2004), « Relationality », *Theorizing Rituals*, in J. Kreinath, J. Snoek et M. Stausberg (dir.), Leyde, Brill, p. 413-428.
- LEVINSON, Jerold (2003), « Musical thinking » [en ligne], *The Journal of Music and Meaning*, n° 1 [www.musicandmeaning.net/issues/show/Article.php?artID=1.2], consulté en septembre 2010.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1987), « Improvisation, le modèle et ses réalisations », in Bernard Lortat-Jacob (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, p. 45-59. Version plus complète publiée en 2007 in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. V, p. 669-689.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1994), « Le jeu du Kaléidoscope : hommage à Béla Bartók folkloriste », *Il saggiautore musicale*, I-1, p. 165-196.
- NETTL, Bruno et RUSSEL, Melinda (1998), *In the course of Performance*, Chicago, University of Chicago Press.
- ROUGET, Gilbert ([1980] 1990), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- STOICHITA, Victor A. (2008), *Fabricants d'émotion. Ruse et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Paris, Société d'ethnologie.